



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kiedy powieść historyczna staje się metaliteraturą...

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2012). Kiedy powieść historyczna staje się metaliteraturą... „FA-art” Nr 1-2 (2012), s. 87-88



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski

Kiedy powieść historyczna staje się metaliteraturą...

W roku 471 podczas uczty w Świętym Pałacu cesarz Wschodu, Leon I, oskarżył o spisek i nakazał zgładzić naczelnego wodza armii (*magister militum*), Aspara. Rozkaz natychmiast wykonali eunuhowie z otoczenia Leona. Razem z Asparem zginął jego najstarszy syn. Drugi zdołał zbiec z pałacu, ale ciężko ranny i trwale okaleczony nie odgrywał już później żadnej roli politycznej.

Ten pałacowy zamach ostatecznie rozstrzygnął trwający od dawna konflikt między dwoma stronnictwami wojskowymi: skupionym wokół Aspara oraz izauryjskim, którego przywódcą był późniejszy sukcesor Leona, Zenon¹. Co ciekawe, sam Leon sporo zawdzięczał Asparowi, który w roku 457 wyniósł go na tron. Z upływem czasu współpraca obu dostojników wyglądała jednak coraz gorzej, bo cesarz zapragnął uwolnić się spod wpływów potężnego protektora i przeciwstawił mu Zenona z jego Izauryjczykami. Ci bitni górale byli mieszkańcami jednego z najbardziej zacofanych ekonomicznie i społecznie regionów cesarstwa (Izauria leżała w północnej Anatolii). Mieli opinię rozbójników i barbarzyńców, a sam Zenon, zanim przyjął łacińskie imię, zwał się Tarasikodissa. Paradoksalnie jednak,

¹ Ściśle rzecz biorąc, po śmierci Leona w styczniu 474 roku formalną władzę sprawował jego wnuk (zarazem syn Zenona), Leon II, ogłoszony augustem i dziedzicem cesarza jeszcze w październiku 473 roku. Jednak w istocie władzę sprawował Zenon. Tym bardziej że młodziutki cesarz już w lutym 474 przekazał ojcu swój tytuł. Małoletni i chorobliwy august zmarł zresztą bardzo szybko, bo w listopadzie tego samego roku. W tym momencie Zenon także formalnie został jedynowładcą. Rządził Wschodem do swojej śmierci w roku 491 (z przerwą w latach 475–476 związaną z rewoltą Bazyliska, szwagra Leona II).

zacołanie im sprzyjało, bo klanowy ustrój, w połączeniu z dyscypliną i wewnętrzną solidarnością, okazał się sporym atutem. Izauryjczycy działali równie bezwzględnie i skutecznie jak sycylijska mafia, w osobie Zenona zaś zyskali przywódcę, który wprowadził ich na polityczne salony. W historii Bizancjum odegrali znaczącą rolę.

Elity Nowego Rzymu miały powody, by zachowywać dystans wobec stronnictwa izauryjskiego, ale mieszkańcy Konstantynopola na pewno nie kochali również Aspara. Wywodzący się z Alanów *magister militum* był jednym z tych barbarzyńskich wodzów, którzy sięgnęli po najwyższe dostępne godności w cesarstwie. Ich koniec bywał jednak zwykle gwałtowny, bo choć o sile wojskowej imperium stanowili wówczas barbarzyńscy sprzymierzeńcy i najemnicy, to Grecy – z przyczyn kulturowych oraz religijnych – nienawidzili tej armii. Alanowie, z których wywodził się Aspar, byli ludem pochodzenia irańskiego. Pod względem kulturowym ulegli jednak wpływow germańskiemu, zwłaszcza gockim. Co prawda w V wieku naszej ery główny konflikt religijny w imperium przebiegał między wyznawcami diofizyckiej i monofizyckiej wersji chrześcijaństwa ponicejskiego, ale to Germanie – którzy prawie bez wyjątku przyjęli arianizm – w oczach wszystkich wspólnot wyznaniowych w imperium byli najbardziej obmierzłymi heretykami.

Tak właśnie wygląda – ujęte w ryzykownym skrócie² – historyczne tło pierwszego rozdziału powieści Teodora Parnickiego „Zabij Kleopatrze” (1968). Na początku utworu znajdujemy korespondencję, której protagonistą jest Hermanaryk, najmłodszy syn Aspara. Ta postać nie cieszy się popularnością wśród historyków (wiele opracowań i kompendiów ją pomija). Hermanaryk był synem drugiej żony wodza, gockiej księżniczki (stąd też jego imię). Wiemy, że ocalał z rzezi w 471 roku, a po pewnym czasie nawet ożenił się z wnuczką Zenona. W powieści Parnickiego Hermanaryk, w rok po upadku i śmierci swego ojca, przebywa w izauryjskiej twierdzy. Przygotowując się do walki o sukcesję po Leonie, Zenon zamierza skupić wokół siebie także resztki dawnego stronnictwa Aspara, dlatego nalega, by jego przymusowy gość poślubił Apolonię, która weszła do rodziny Zenona przez wcześniejsze małżeństwo z jego nieżyjącym już synem. Rok wcześniej Hermanaryk ocalał właśnie dzięki Zenonowi. Poczuwając się do długu wdzięczności wobec najmłodszego syna Aspara, który kilka lat wcześniej ostrzegł Izauryjczyka przed planowanym zamachem, Zenon nakazał swoim ludziom, aby w przeddzień uczty na cesarskim dworze, która miała mieć tragiczny finał, uprowadzili

² Najnowsze opracowanie historyczne dziejów cesarstwa wschodniorzymskiego drugiej połowy V wieku przynosi książka Rafała Kosińskiego: *The Emperor Zeno – Religion and Politics*. Kraków 2010. Popularny wykład na temat ówczesnych konfliktów teologicznych oraz ich znaczenia politycznego można znaleźć choćby w publikacji Philipa Jenkinsa: *Wojny w imieniu Jezusa. Jak czterech patriarchów, trzy królowe i dwaj cesarze ukształtowali chrześcijaństwo na 1500 lat*. Przeł. K. Janicki. Warszawa 2011.

DIALOGI

Stefan
Szymutko
(1958-2009)

Hermanaryka. Jak się dowiadujemy, bohaterowi jednak nie spieszo do małżeństwa z Apolonią, przy czym jego obiekcje są jakoby natury religijnej. Hermanaryk musi najpierw – tłumaczy listownie swojej narzeczonej – rozstrzygnąć, który to Bóg rok wcześniej skłonił Zenona do uratowania mu życia, Bóg arian czy też „Bóg czterech soborów” (ZK, 16 i nast.)³...

Pisząc o planowanym przez Zenona ślubie Asparowego syna z Apolonią, Parnicki dyskretnie rozmija się z historią. Historyczny bowiem Hermanaryk poślubił nieznaną nam z imienia wnuczkę Zenona, tożsamą z powieściową córką Apolonii. Można by oczywiście założyć, że Hermanaryka swatano najpierw z matką jego późniejszej żony i że dopiero jakieś okoliczności (na przykład przedwczesna śmierć Apolonii) spowodowały zmianę w matrymonialnych planach. Apolonia przewiduje nawet, że w pewnym momencie będzie musiała zniknąć z kart powieści i że stanie się tak nie bez udziału osób trzecich. Powody, dla których autor „*Zabij Kleopatrze*” zdecydował, że jego bohater będzie korespondował właśnie z Apolonią, a nie swoją „historyczną” żoną, zostały w samym utworze objaśnione następująco:

„(...) wedle pierwotnego jego [autora – dop. K.U.] zamysłu pisarskiego tyś [mowa o Hermanaryku – dop. K.U.] z żoną swoją przyszłą miał toczyć przedślubne rozprawy (rzeczywiste, a częściej jeszcze urojone) na temat powodów (...), jakie utrudniają ci (...) spowinowacenie się z Zenonem. (...) Ale żeby z przyszłą swoją żoną móc toczyć takie rozprawy, musi to być kobieta dojrzała, może nawet ponadprzeciętnie rozwinięta umysłowo. (...) I oto nagle przetrwórcą twój (...) uzyskuje wiedzę: że Zenon zmarł w wieku lat sześćdziesięciu. Czyli dzisiaj jest Zenon mężczyzną czterdziestojednoletnim dopiero. W jakim więc wieku może być właśnie dzisiaj jego wnuczka? Oblicz sam; gdy obliczysz, zrozumiesz powód także i mojego [tj. Apolonii, matki Zenonowej wnuczki – dop. K.U.] znalezienia się w księdze niniejszej” (ZK, 208).

Zwróćmy uwagę: Apolonia de facto walczy o swoje istnienie – tak w historii, jak i w powieści. Rzecz jasna, Zenonowa wnuczka musiała mieć matkę, ale też o tej ostatniej historia w ogóle nic nie mówi! Z kolei powieściowy Hermanaryk, choć Apolonia fascynuje go jako kobieta, powinien ostatecznie poślubić jej córkę, by pozostać w zgodzie ze swoim historycznym pierwowzorem. Rozważana do końca utworu ewentualność, że bohaterowie mimo wszystko zwiążą się ze sobą, ma zatem charakter kontrfaktyczny (przeciwdziejowy), konflikt zaś między **prawami historii a prawami romansu** współdecyduje o dynamice całego utworu. W tym też miejscu zarysowuje się pierwsza analogia między powieściową fabułą a historią Kleopatry i Antoniusza, namawianego – wedle świadectwa Józefa Flawiusza

³ Za pomocą skrótu „ZK” oznaczam paginację cytatów i odniesień podawanych według wydania: T. Parnicki: „*Zabij Kleopatrze*”. Warszawa 1968.

– przez Heroda Wielkiego, aby pozbył się królowej Egiptu i następnie pogodził z Oktawianem. Jak wiemy, Antoniusz rady Heroda nie posłuchał, za co zapłacił śmiercią, ale też zyskał romantyczną legendę kochanka, który miłość przedłożył nad własne życie. Wątek ten doskonale oddaje nagłówek – wzmiankowanej w epilogu powieści (zob. ZK, 418) – scenicznej adaptacji historii Antoniusza i Kleopatry (konkurencyjnej wobec tej autorstwa Szekspira), której dokonał John Dryden i która swego czasu miała się cieszyć sporą popularnością wśród teatralnej publiczności. Jej tytuł – *All for Love* – wyznacza melodramatyczny wariant rozstrzygnięcia fabularnych perypetii w powieści, wariant, w ramach którego Hermanaryk i Apolonia połączyliby się ze sobą na przekór historii.

Czy jednak taki związek nie kłóciłby się również z wymogami polityki? A także teologii? W V wieku po Chrystusie w stolicy cesarstwa wschodniorzymskiego związki polityki i teologii były ściślejsze niż kiedykolwiek wcześniej i później. Uznajemy zazwyczaj, że konflikt między zwolennikami tez o dwoistej lub tylko jednej naturze Zbawiciela rozstrzygnął na rzecz stanowiska diofizyckiego sobór chalcędoński w roku 451. Jednak wpływy monofizytyzmu na Wschodzie przez całe wieki miały pozostać bardzo silne. Zwłaszcza w Kościele aleksandryjskim i syryjskim przewagę zyskali zwolennicy jednej natury Chrystusa, co miało i ma swoje konsekwencje aż do dzisiaj. Dwadzieścia lat po Chalcedonie nic zatem jeszcze rozstrzygnięte nie było. Dekadę później, w roku 482, cesarz Zenon Izauryczyk opublikował dokument znany jako *Henotikon* (tj. pojednanie, akt zjednoczenia), który miał polubownie zakończyć spór. Bez skutku. Propozycja cesarza jedynie zaogniła konflikt. Najbliższym współpracownikiem Zenona i właściwym autorem *Henotikonu* był patriarcha Konstantynopola, Akacy (471–489). Choć patriarcha wywodził się ze stronnictwa prochalcedońskiego, szukał kompromisu z monofizytami. Otóż powieściowy Hermanaryk sugeruje, że Apolonia skłania się właśnie ku monofizytyzmowi (zob. ZK, 23). Oboje bohaterowie postanawiają dotrzeć do liberalnego doktrynalnie patriarchy. Potrzebne wszakże jest czyjeś pośrednictwo. Użyteczna byłaby tu osoba, która niegdyś oddała patriarchsze znaczne usługi. Kłopot w tym, że ów człowiek nie żyje. Hermanaryk twierdzi jednak, że to nieprawda, albowiem „przebywający obecnie wraz z nami w Cherrydzie [sofista – dop. K.U.] Eulogios tożsamy [jest – dop. K.U.] z dobroczyńcą patriarchy Akakiosa, Maksymianem” (ZK, 35). Dowodem w sprawie mają być protokoły z dwóch rozpraw sądowych, które toczyły się w roku 467. Przedmiotem pierwszej były prawa aktorki mimicznej Dionizji (pracującej właśnie nad spektaklem zatytułowanym *Zabij Kleopatę*) do dziedziczenia po kupcu Aigidiosie. Druga wiązała się ze sprawą Isokasjosa, kwestora wikariatu antiocheńskiego, który pozwolił sobie na publiczne kpiny z greckiej składni apostoła Pawła. Oskarżyciele utrzymują, że Isokasjos, starając się o dochodowe stanowisko, zataił,

DIALOGI

Stefan
Szymutko
(1958-2009)

że należy do *gentiles*, tj. wyznawców tradycyjnej religii, i że dopuścił się „zbrodni działania na szkodę przymierza między rzeszą rzymską a Chrystusem” (ZK, 116). W obu procesach Eulogios-Maksymian występował jako świadek. Przytaczane obficie protokoły sądowe (zwłaszcza z procesu Isokasjosa) wypełniają większą część powieści, czytelnik zaś musi zauważyć, że „*Zabij Kleopatrze*” kontynuuje wątki fabularne z wcześniejszych powieści Parnickiego: drugiego tomu *Twarzy księżycy* (1961) oraz *Śmierci Aecjusza* (1966)...

O konieczności tak długiego wprowadzenia w problematykę początkowych partii utworu decyduje niezwykła ekonomia słowa u Parnickiego. Trzeba też dodać, że wydarzenia z drugiej połowy V wieku stanowią najodleglejszy i szczególnie ważny, ale tylko jeden z planów czasowych powieści. W części drugiej pojawiają się odniesienia do wydarzeń z wieku XIV (w tym miejscu „*Zabij Kleopatrze*” nawiązuje do jeszcze innej powieści Parnickiego, *Tylko Beatrycze* z roku 1962). W części trzeciej znajdziemy się w wieku XVII, a nasza powieść nawiąże również do I u *możnych dziwny* (1965). Górny horyzont czasowy „*Zabij Kleopatrze*” wyznacza *Epilog*, którego akcja rozgrywa się w miejscu dość egzotycznym, bo w meksykańskim Veracruz, za to w pamiętnym dla Polaków roku 1830... Przy tej okazji bohaterowie wspominają też wątki (i tekst) *Nowej baśni* (sześć tomów z lat 1962–1970) i zapowiadają kwestie, które fabularnego rozwinięcia doczekały się w kolejnym utworze Parnickiego, powieści *Inne życie Kleopatry* (1969). „*Zabij Kleopatrze*” całkiem zasadnie więc mogło zostać uznane za „zwornik obu cykli”⁴ (chodzi o *Twarz księżycy* oraz *Nową baśń*), swoiste podsumowanie „klasycznego” okresu w twórczości Parnickiego, rozpoczętego wraz z opublikowaniem *Słowa i ciała* (1959, właśc. 1960). Jednocześnie omawiany utwór znamionuje – całkiem efektownie – zwrot ku nowej, metaliterackiej formule prozatorskiej.

Zważywszy to razem, wypada wyrazić zdumienie, że wszystko to udało się pomieścić w (z górą) czterystustronicowej powieści. Umożliwiła to właśnie charakterystyczna dla prozy Parnickiego ekonomia słowa, które nie opowiada ani nie przedstawia fabularnych wydarzeń, ale o nich napomyka, sygnalizuje, wzmiankuje. I to w porządku dyktowanym przez logikę wywodu bohaterów, niekoniecznie w zgodzie z chronologią oraz fabularnym porządkiem. Dlatego, choć możliwa jest lektura powieści bez podjęcia takiego zadania, „*Zabij Kleopatrze*” – tak jak inne utwory Parnickiego – zaprasza do tego, by czytelnik poszukiwał informacji o powieściowych postaciach i wydarzeniach w opracowaniach historycznych, bo pozyskane w ten sposób wiadomości mogą ułatwić lekturę. Mogą też powstrzymać przed pochopnym formułowaniem tez interpretacyjnych...

Pisząc te słowa, chętnie się przychylam do uwag Stefana Szymutki, który w jednym ze swoich tekstów w ten sposób opisywał zaprojektowaną przez Parnickiego „metodologię lektury”:

⁴ Zob. M. Czermińska: *Teodor Parnicki*. Warszawa 1974, s. 141 i nast.

„Zdobyte w trakcie studiowania źródła [historycznego – dop. K.U.] informacje potwierdzają lub rozszerzają tekst historii, rekonstruowany w trakcie żmudnej, wielokrotnej lektury powieści Parnickiego. (...) Źródło pomaga w mozolnym i nigdy nie kończącym się pełnym powodzeniem docieraniu do historii-bytu, w stwarzaniu tekstu historii (...). W związku z tym granice tekstowe powieści historycznych Parnickiego praktycznie nie istnieją – źródła wraz z utworem tworzą tekstowe konstelacje wokół tego, co rzeczywiście się wydarzyło, wokół historii-bytu”⁵.

W ujęciu Szymutki lekturowy wysiłek związany jest z dążeniem od słowa do bytu, czytelnik zaś powinien go podjąć w ślad za autorem. Dążenie od słowa do bytu stanowi *telos*, który nadaje sens czytelniczym trudom, więcej, nie tylko trudy te tłumaczy, lecz także czyni je czymś niezbędnym. Trudno wszak sobie wyobrazić, aby docieranie do bytu, do czyjegoś istnienia, mogło być praktyką bezwysiłkową. Przeciwnie, lekturowe „męczarnie” przydają wartości bytowi oraz ludzkiemu istnieniu. Tym bardziej że ostateczny cel wszystkich tych wysiłków okazuje się niedostępny i jest nam dany jedynie w przybliżeniach, które Szymutko określa mianem „tekstu historii”. Rzec jednak w tym, aby w swoich wysiłkach postąpić jak najdalej i przedstawić – w miarę czytelnicznych możliwości – jak najpełniejsze przybliżenie niedostępnego bytu.

Jednak choć wszystko to piękne, czy raczej – wzniosłe, to zaproponowany przez Szymutkę tryb lektury może skłaniać do wniosków dość jednostronnych. Czytamy tedy u autora *Zrozumieć Parnickiego*: „Praprzyczyną złożoności, skomplikowania utworów Parnickiego jest historia-byt, zawiłości stylu są rezultatem wyzwania, jakie historia-byt rzuca starającemu się do niej przybliżyć”⁶. Takie kategoryczne stwierdzenie okazałoby się jednak trudne do obrony w zestawieniu z tym choćby fragmentem „*Zabij Kleopatrę*”, w którym narrator drugiej części powieści, tłumacząc okoliczności swojej decyzji o kontynuowaniu dzieła nieznanego autora części pierwszej, powiada: „Nauka jednak gramatyki ustala liczbę okoliczności nie na dwie tylko (czasu i miejsca), ale na pięć. Czyli pozostawałyby trzy jeszcze do omówienia w przedmowie niniejszej” (ZK, 212).

W rzeczy samej, narrator części drugiej w powieściowym *Intermezzo* odnosi się kolejno do okoliczności czasu, miejsca, przyczyny, sposobu i celu swojej decyzji. Nie znaczy to jednak, że wszystkie te okoliczności systematycznie tłumaczy i przedstawia. Dzieje się wręcz przeciwnie. Czytamy więc: „Nie ujawnię także i drugiej jeszcze okoliczności powstania (albo powstawania) części drugiej książki pod tytułem »Zabij Kleopatrę«: mianowicie okoliczności miejsca” (ZK, 212). Jednocześnie o logice wywodu, jego kompozycji i stopniu

⁵ S. Szymutko: *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy. Na przykładzie Końca „Zgody Narodów” Teodora Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 67.

⁶ Tamże, s. 64.

DIALOGI

Stefan
Szymutko
(1958-2009)

złożoności decydują – podkreśla to sam narrator – prawidła składni. Skoro „nauka gramatyki” wyróżnia pięć okoliczności, pięć odmian okolicznika i pięć typów zdań podrzędnych okolicznikowych, to on, narrator, pisze właśnie o pięciu okolicznościach swojej decyzji, nawet przez zaprzeczenie. Jak widać, przynajmniej w tym jednym przypadku o charakterze wywodu, także o „zawiłościach stylu”, współdecydują normy gramatyczne, a nie tylko „historia-byt”.

Rozproszę wątpliwości i powiem od razu, że taka sytuacja nie jest bynajmniej wyjątkowa w powieści. Czytelnika „*Zabij Kleopatrze*” może i powinno uderzyć, jak bardzo zmienił się język Parnickiego od czasów, powiedzmy, *Słowa i ciała*. Nasza powieść napisana jest stylem dość jednorodnym, mało zróżnicowanym. Elementy opisowe i narracyjne zostały tu zredukowane, za to dysponent tekstu pedantycznie wyzyskuje wszelkie możliwości składniowe dla proliferacji dyskursu. Charakterystyczne będą tu choćby powtórzenia oraz synonimiczne ciągi, które w założeniu mają uściślać i precyzować wywód, w istocie natomiast, poprzez nadmiar określeń, zacierają i rozpraszają przedmiot dyskursu, tym samym **autonomizując** ten ostatni. Krótko mówiąc, styl Parnickiego jest (celowo) redundantny. Dodajmy przy tym, że powieściowe postaci są zafiksowane na punkcie potocyzmów oraz stałych związków frazeologicznych, które pojawiają się tu wyłącznie na prawach przytoczeń z takiego rejestru stylistycznego, od jakiego postaci się dystansują. „Późna” proza Parnickiego sytuuje się na antypodach romantycznego mitu „mowy żywej”, której wartość miała polegać na szczególnych związkach z życiem czy też istnieniem jako takim, w odróżnieniu od skonwencjonalizowanej literatury.

Można by w tym miejscu postawić i kolejno rozważyć kilka hipotez. Pierwsza z nich wiązałaby się z tezą o narastającej ułomności pisarskiej: gdzieś w latach sześćdziesiątych Parnicki utracił dar efektownego i efektywnego operowania słowem, pisał coraz więcej i z coraz większym mozołem, zamieniając się we własnego epigona... Można by tak rzec, ale też niekiedy – właśnie na prawach wyjątku – bohaterowie „*Zabij Kleopatrze*” potrafią pisać w sposób godny Chozroesa ze *Słowa i ciała*. Przytoczmy tę oto deklarację Eulogiosa-Maksymiana (który pisze do swojej podopiecznej, Dionizji): „To nie są zabawy, dziecię przedziwne! Nawet choćby i na najwyższym poziomie możliwości i umysłu, i wyobraźni zabawy! Chodzi o życie samo. Twoje. Moje. Zresztą gdy mówię »moje«, źle mówię. Bardziej jeszcze (wierząc!) niżli o moje osobnicze, chodzi teraz tu o trwanie dalsze sprawy, dla mnie najdroższej. Jedynie drogiej. Jest to sprawa wolności wierzenia. Wolności prawdziwej” (ZK, 50).

Oczywiście, także i tu mamy do czynienia z wypowiedzią ukształtowaną retorycznie. Jej wyjątkowość polega na tym, że Eulogios-Maksymian odwołuje się do afektów, poprzez emocjonalne nacechowanie tekstu argumentując na rzecz swojego zaangażowania

w sprawę obrony „wolności wierzenia” w czasach, gdy rzeczywistość zmieniała się w państwo religijne. Zwróćmy też uwagę, że wyrafinowanej intelektualnej rozrywce bohater przeciwstawia intelektualną również rozgrywkę, ale taką, gdzie „chodzi o życie samo”! Rzecz w tym, że inne postaci – nawet wtedy, gdy o ich życie będzie szło – nie pozwolą sobie na podobne, niechby tylko na poziomie retoryki, ujawnianie emocji. Stąd właśnie wrażenie, że posługują się stylem sztucznym, mało zindywidualizowanym, nadmiernie zracjonalizowanym.

Wszelako wszystko to z powodzeniem można by tłumaczyć jako przewrotną *mimesis* formalną, która służy uprawdopodobnieniu tekstu utworu w planie odniesień kulturowo-historycznych. Piątowieczni bohaterowie „*Zabij Kleopatrze!*” nie żywią w tej kwestii żadnych złudzeń: „nie są to czasy rozkwitu ani nauk, poza bogoznawczymi, ani sztuki pisarskiej” (ZK, 130) – zauważa Tatianos. A przecież chodzi o ich własne czasy! Niedosyt, jaki pozostawia po sobie styl utworu, służyć być może reprezentacji schyłkowego okresu grecko-rzymskiej formacji kulturowej.

Wiek V naszej ery to jednak nie tylko przełomowy i fascynujący okres w dziejach teologii, bo nadto czas zajmujący również dla historyków prawa. Pomnikiem epoki okazał się *Codex Theodosianus*, ogłoszone konstytucją cesarską z 15 lutego 438 roku i wielokroć wspominane w powieści wspólne dzieło „Maksymina i Antiochosa i Martyriosa i Sperantiosa i Apollodora i Teodora i Epigenesa i Prokopiosa” (ZK, 118). O jednym z bohaterów (Rufusie) powiada się, że to „umysł ściśle prawniczy” (ZK, 171), trzeba wszakże dodać, że większość postaci to właśnie... juryści, na czele ze Storakiosem, „najwybitniejszym prawnikiem na przełomie wieków dwunastego i trzynastego od założenia Rzymu” (ZK, 116). A choć występuje on (początkowo) wyłącznie w roli świadka, to w istocie jest głównym autorem strategii obrony w procesie Isokasjosa. Wedle relacji Eulogiosa-Maksymiana: „Mówił mi prawnik, chyba najwybitniejszy, odkąd rządzi nami i sądzi nas kodeks teodozjański, iż żeby Isokasjosa ocalić, zastosować by należało zabieg podobny do krańcowych leczniczych: choremu beznadziejnie podaje się lek, który ma moc trucizny (...). Otóż zdaniem właśnie tego prawnika (...) Isokasjosa sprawę osobniczą należałoby podnieść do godności wielkiego rozrachunku ze sprzecznością między teorią o wolności wierzenia a praktycznym przez władze na wszelkich szczeblach wykonywaniem zasad, które teoria ta sobą obejmuje” (ZK, 71).

Kostyczny, mało zindywidualizowany, a jednocześnie skupiony na drobiazgowych rozważaniach styl „*Zabij Kleopatrze!*” ewokuje język, ale też sposób myślenia, mentalność prawniczą. W powieści, w której dominują „sprawy bądź prawnicze, bądź bogoznawcze” (ZK, 200), ważne okazują się pytania o relacje między prawem a teologią, o bezstronność państwa, pozycję intelektualistów wobec władzy

DIALOGI

Stefan
Szymutko
(1958-2009)

oraz dominującego dyskursu. Wszechobecny bowiem w powieści język prawniczy okazuje się w gruncie rzeczy dość słaby, a rozstrzygające dla spraw Dionizji oraz Isokasjosa będą kwestie moralne oraz religijne. Problemy bohaterów wynikają przecież stąd, że bożyszcze tłumów, znakomita aktorka Dionizja może być źródłem zgorzelenia, wysoki zaś urzędnik Isokasjos obnosi się publicznie ze swoją nieprawomyślnością...

Warto w tym miejscu powiedzieć, że pantomimy Dionizji funkcjonują w utworze jako przykład kontrdyskursu, który konkuruje z językiem władzy choćby dlatego, że odwołuje się do zakazanej sfery ekspresji, a więc do emocji. Oto opis reakcji widowni: „światy i sprawy, które odtwarzała (...) wielka sztuka twoja, budziły i grozę, i litość, lecz nie wcześniej, niż właśnie odważyłaś się złączyć z sobą w jedność nierozzerwalną możliwości najzuchwalsze grymasu i wygięcia się, gestu i skoku. Ludziom zdawało się, że układasz ich twarze do śmiechu; stwierdzali, iż do płaczu układasz lub do skamienienia w zadumie, wybuch czy to zapалу, czy zachwyty poprzedzającej” (ZK, 54).

Co ważne, Dionizja obywa się bez słowa. Uchodzi zresztą za osobę głuchoniemą⁷, ale trzeba pamiętać o tym, że słowo jest w powieści instrumentem władzy. Swoje spektakle aktorka opiera na połączeniu ekspresji mimicznej z cyrkową sprawnością gimnastyczną, osiągając efekt tragikomiczny czy nawet groteskowy. Wywrotowość widowiska (oraz efekt *katharsis*) wynika z zakłócenia, zmieszania przejrzystego, hierarchicznego układu kodów stylistyczno-estetycznych, uzasadniającego porządek polityczny, w ramach którego na przykład kategoria wzniosłości była zarezerwowana wyłącznie dla najwyższych szczebli władzy.

Problematyczna pozostaje kwestia ideowej wymowy tych spektakli. Wystawienie *Zabij Kleopatrze* było subsydiowane przez najstarszego brata Hermanaryka. W jego zamyśle spektakl miał skłonić cesarza, by postąpił inaczej niż Antoniusz i posłuchał rady Heroda Wielkiego. Tak też się stało, tyle że cesarz Leon swojej Kleopatry doszukał się w kimś innym niż chciał tego Ardaburios – nie w Zenonie, lecz w Asparze... Nie chodzi jednak tylko o to, że sztuka Dionizji okazała się bronią obosieczną. W interpretacji aktorki Antoniusz odrzucił radę Heroda z natchnienia Bożego. Chrystus potrzebował imperium rzymskiego jako medium pozwalającego na szybkie rozprzestrzenienie się Ewangelii. Antoniusz i Kleopatra musieli więc zginać, aby Rzym na trzydzieści lat przed Wcieleniem mógł rozciągnąć swą władzę nad Wschodem. Można by stąd wyciągnąć zarówno takie wnioski, które byłyby współbieżne z państwową ideologią przymierza z Chrystusem,

⁷ Dionizja występuje jako córka Storacji i Kesona Karyzjosa, ale w istocie jest nieślubnym dzieckiem cesarzówny Pulcherii i Eugeniosa Karyzjosa. Jej rzekome kalectwo służy ukryciu prawdziwej tożsamości. Zawód aktorki mimicznej wybrała świadomie (jakkolwiek tak niegodne zajęcie było zakazane dla klasy posesjonatów – stąd też jej późniejsze kłopoty prawne) jako jedyne możliwe do wykorzystania w jej sytuacji medium publicznej wypowiedzi.

jak i zupełnie przeciwne: Boski plan zbawienia jest zewnętrzny i nadrzędny wobec planu historyczno-politycznego, przekonanie zatem, że istnieje jakaś umowa czy sojusz między Chrystusem a państwem, to świadectwo niczym nieuzasadnionej naiwności. Rzecz – w swojej mowie obrończej – Isokasjos: „Teza o przymierzu między Rzymianami a Chrystusem ma w sobie tyleż wiarygodności co przeświadczenie rolnika, iż deszcz spadł, ponieważ był jego zbożu od dawna już niezbędny i od dawna już także on, rolnik, deszczu z największym upatrywał utęsknieniem” (ZK, 133).

Oczywiście, oskarżenie polemizuje z takim stanowiskiem. W planach tej strony procesowej sąd miał być spektaklem władzy, dodajmy: władzy hieratycznej, tryumfującej, karzącej lub okazującej łaskę. I w rzeczy samej, sąd okazuje się pozorem, odsłaniając swoją teatralność. Przekonamy się jednak, że owa teatralność posiada zupełnie inny charakter, co ciekawe, wcale nieodległy od estetyki Dionizji.

Wydawałoby się, że protokoły sądowe w tekście „*Zabij Kleopatę*” będą miały charakter restrykcyjnie sformalizowany i skonwencjonalizowany. Tymczasem wcale tak nie jest! Strony procesowe prowadzą zaskakująco swobodny dialog, wzajemnie wchodzą sobie w kwestie, zmieniają temat, brną w anegdoty i dygresje. W istocie rzeczy, **rzekome protokoły sądowe są napisane w konwencji protokołów obrad soborowych z V wieku**. Przytoczmy fragment debaty toczzonej w Chalcedonie w roku 451:

„Euzebiusz z Doryleum: Oni kłamią!

Florencjusz z Sardes: Pozwólmymy im udowodnić to, co mówią.

Wszyscy biskupi: Jeśli ich wiara nie jest ortodoksyjna, jak mogą wybierać biskupa?

Egipcjanie: Dyskusja jest na temat wiary.

Cekropiusz: Oni nie wiedzą, w co wierzą. Czy mają chęć, by się dowiedzieć?

Akacjusz z Ariaratei: Tak jak w Efezie pomieszali wszystko i oburzili świat, również i teraz ich celem jest zakłócenie tego świętego, wspańskiego soboru!”⁸.

Oczywiście, przekrzykujący się w Chalcedonie dostojnicy Kościoła traktowali samych siebie i byli traktowani przez współczesnych z niewzruszoną powagą. Spory doktrynalne uważano przecież za sprawę życia i śmierci. W powieściowej bazylice sądowej wygląda to już nieco inaczej, nawet w oczach Isokasjosa:

„PR.PR.OR.: (...) Janie, którego zwać także godzi się i Tałaias! Chciałbym z twoją pomocą wydać wyrok śmierci na Isokasjosa. Czy jest to do osiągnięcia?

Eulogios: Nie jest. Twierdzą bowiem dziejopisarze z czasów przyszłych, że eparcha Puseus wydał w sprawie Isokasjosa wyrok, który był – warunkowo, to prawda – uniewinniający” (ZK, 179–180).

⁸ *The Acts of the Council of Chalcedon*. Przeł. i red. R. Price, M. Gaddis. T. 2. Liverpool 2007, s. 149–151. Cyt. za: P. Jenkins: *Wojny w imieniu Jezusa*, dz. cyt., s. 239.

DIALOGI
Stefan
Szymutko
(1958-2009)

Dodajmy, że przewodniczący w procesie Isokasjosa eparcha Wschodu (*praefectus praetorio Orientis*) Puseus to oczywiście chrześcijanin, ale też historyczny pierwowzór tej postaci był przedstawicielem ostatniego pokolenia absolwentów neoplatońskiej szkoły aleksandryjskiej. W powieści widać wyraźnie, że sędzia sprzyja jeśli nie Isokasjosowi, to zasadzie religijnej neutralności władzy sądowniczej (oczywiście, w ramach istniejącego porządku prawnego). Jego apel do oskarżyciela, Jana zwanego Talais, był raczej prowokacją. Od początku też sędzia pozwala na wiele uczestnikom procesu, jedną zaś ze szczególnie swawolnych (choć z silnym podtekstem politycznym) utarczek słownych zamyka takim oto stwierdzeniem: „Wstawka komiczna między epizody tragedii skończona” (ZK, 112). A przecież pomieszanie scen komicznych i tragicznych nie było normą dla teatru antycznego. Dopiero w późniejszych stuleciach pozwalały sobie na to wędrownie trupy aktorskie, wprowadzające komiczne interludia, które zabawiały publiczność w czasie potrzebnym na przykład na zmianę dekoracji między aktami tragedii. Uwaga Puseusa sugeruje więc nie tylko tragikomiczny charakter sądowego spektaklu, lecz także podsuwa myśl, że protokoły z rozprawy Isokasjosa są falsyfikatem i napisane zostały co najmniej dziewięćset lat po wydarzeniach, do których się odnoszą. Bo jak inaczej tłumaczyć zaskakująco krotchwilny charakter rozprawy, a również fakt, że sala sądowa w pewnym momencie zamienia się w jeden z kręgów Dantejskiego piekła? Skoro zaś owe sporządzone po wiekach protokoły czytają Hermanaryk oraz Apolonia, to również oni sami okazać się muszą takimi **postaciami historycznymi, które istnieją wyłącznie w tekście** powstałym nie w latach ich życia, lecz dużo, dużo później...

Transhistoryczny charakter powieściowej sceny zrazu sygnalizowany jest powściągliwie, na przykład za pomocą glos. Przytoczmy fragment rzekomego protokołu:

„Kalikrates: (...) Janie, którego zwać także należy i Talaias! Minąłeś się z powołaniem! Biskupem powinieneś zostać (Dopisek ręką przez czas bardzo długi nie do utożsamienia: »I został. Patriarchą nawet. Niestety, tylko na dwa miesiące«.) w Aleksandrii egipskiej” (ZK, 111).

Przypomnijmy, sprawa Isokasjosa toczyła się w roku 467. Hermanaryk i Apolonia zapoznają się z jej protokołami cztery lata później. Patriarszy zaś epizod Jana I przypadł na rok 482. Dopisek musiał zatem zostać uczyniony dopiero po tej ostatniej dacie, ale jednocześnie miałby być jakoby czytany już w roku 472!

Cytowane wcześniej słowa Eulogiosa stanowią punkt zwrotny w powieści. Od tego momentu bohaterowie jawnie obnoszą się z wiedzą, do której jako postaci historyczne nie miałyby prawa. W ślad za tym następuje również ujawnienie fikcyjności w samym tekście powieści, problematyka zaś bogoznawcza zostaje niejako zluźwana przez metaliteracką. Czytamy w części drugiej: „Jaki jest temat dzieła »Zabij Kleopatrze«? Zależność wzajemna od siebie

twórcy i postaci dzieła" (ZK, 292). Zważywszy na historyczną powieściową bohaterów, autor dzieła nie jest przedstawiany jako twórca postaci, ale „poprawiacz czyli CORRECTOR” (ZK, 184), „odtwórca” (ZK, 186) lub „przetwórca” (ZK, 195). Krótko mówiąc, postaci usiłują wynegocjować swoistą umowę, która miałaby ich osłonić przed „tyranią wszechwładzy autorskiej”, kategorie zaś teologiczne okazują się wielce przydatne dla prób precyzyjnego określenia relacji między podmiotami tekstowymi z różnych poziomów strukturalnych.

Pora na tezę: to, co nazywano na przykład „powieściową groteską”⁹ Teodora Parnickiego, było nowatorską i krytyczną strategią literacką, obliczoną na ujawnienie i kontestację wysiłków zmierzających do tego, aby opowiadanie o historii poddać takiemu lub innemu reżymowi ideologicznemu. Nie znaczy to jednak, że autor tym samym zerwał z konwencją prozy historycznej (w jej szczególnej formule, którą można nazwać „powieścią dziejową”, jak chce Filip Mazurkiewicz¹⁰). Wskazane przez Szymutkę dyrektywy lekturowe, związane choćby z postulatem uzupełnienia tekstu utworu przez „tekst historii” oraz wiedzę pozyskaną ze źródeł, pozostają zasadne także w odniesieniu do „późnych” powieści. Trudno jednak poprzestać na absolutyzacji zrekonstruowanego przez nas „tekstu historii”. Trzeba pamiętać, że i ten tekst, jak wszelki tekst, jest interesowny, że służy naszym celom, że nie jest tekstem jedynym i ostatecznym. Metaliteraturę Parnickiego wypadałoby zatem traktować jako swoistą transgresję, przedłużenie, przekroczenie, a zarazem dialektyczne zniesienie gatunkowej formuły prozy historycznej (także w wariacie „powieści dziejowej”). Jak powiada protagonista *Epilogu*: „(...) jest romans »Zabij Kleopatrę« odzewem na działalność romansopisarską pana WALTER SCOTT. (...) »Zabij Kleopatrę« stanowi sobą zespół wniosków, wyciągniętych z tego, co nazwałbym teorią romansopisarstwa historycznego. A wnioski te cechuje krańcowość, posunięta najdalej, jak tylko dałoby się sobie wyobrazić” (ZK, 410).

Parnicki jest pisarzem, który nie proponuje czytelnikowi własnej, autorskiej, literackiej wersji historycznych zdarzeń. Nie wyjaśni więc nam, o co naprawdę chodziło w sprawie Isokasjosa. Nie uczyni tego, albowiem nie ma, bo nigdy nie było sprawy Isokasjosa jako takiej. Zawsze już (*always already*) była ona inscenizacją i manipulacją, w której każda strona chciała coś ugrać. Podobnie jak wszyscy, którzy do tej sprawy mieli później powracać. **Dynamiczna i pragmatyczna koncepcja słowa u Parnickiego kwestionuje ruch reaktywny**, zwrócony ku niedostępnemu źródłu, jakim miałaby być historia-byt. Wyklucza również estetyczną w istocie kontemplację niedostępności tego źródła. W zamian proponuje ruch „progresywny” – od krytyki do krytyki, od interpretacji i komentarza do kolejnej interpretacji,

⁹ Zob. M. Jankowiak: *Przemiany poetyki Parnickiego*. Bydgoszcz 1985.

¹⁰ Zob. F. Mazurkiewicz: *Podróż na Atlantydę. O i tomie „Nowej baśni” Teodora Parnickiego*. Katowice 2012.

DIALOGI
Stefan
Szymutko
(1958-2009)

kolejnego komentarza. Powinność zaś poszukiwania odpowiedzi na historyczne zagadki została niejako przekazana najpierw postaciom, a następnie – czytelnikom.

Mówię to z pełnym przekonaniem: nic bardziej niesprawiedliwego nad twierdzenie o lekturowej męce, którą Parnicki oferuje swoim wytrwałym czytelnikom. Nawet stylistyczna monotonia została tu sfunkcjonalizowana i nie przeszkadza wcale przemyślanej orkiestracji powieściowych głosów, słownej i logicznej zabawie, zaskakującym skojarzeniom. Całkiem po prostu: te teksty mają niemałe walory ludyczne. Ale przede wszystkim wyprowadzają nas z potrójnej niewoli: po pierwsze – prawa metafizyki, po drugie – metafizycznie pojętego prawa, a po trzecie – niewoli historyczności pojmowanej bądź to jako historyczny determinizm, bądź jako przeznaczenie, jako scena, na której musi rozegrać się dramat egzystencjalnej skończoności. Tej potrójnej opresji Parnicki przeciwstawia rozważanie, dociekanie, krytykę, krótko mówiąc – pisanie pojmowane jako przekraczanie granic gatunkowych, rodzajowych, historycznych i egzystencjalnych. I nawet jeśli wszystko to są wysiłki nieskuteczne, to jednak jest coś energetyzującego i wyzwającego w twierdzeniu, że *SCRIBERE NECESSE EST...*